

L'IMAGE TEMPORELLE

HENRI MONGRAIN

**A Thesis
in
The Faculty
of
Fine Arts**

**Presented in Partial Fulfillment of the Requirement
for the degree of Master in Fine Arts at
Concordia University
Montréal, Québec
September 1975**

© **Henri Mongrain 1976**

TABLE DES MATIERES

TABLE DES ILLUSTRATIONS	Av
INTRODUCTION	
CHAPITRE I:	
Le Climat Spatial	1
La Fragmentation de la Vision	4
Le Geste	8
La Dynamique de l'Espace	16
L'Expression	20
Espace - Temps - Image	23
L'Image Temporelle	27
CONCLUSION:	
La Persistance	31
BIBLIOGRAPHIE	33

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATION:

1- Portrait de Monsieur Napoléon Veillette; gouache 18" X 24", 1950, (Hervey-Jonction, Québec)	3
2- Chèvre; mine de plomb 8½" X 11", 1956, (Vallauris)	6
3- Chèvre; mine de plomb 8½" X 11", 1956, (Vallauris)	7
4- Mademoiselle Blanc et son Chat; mine de plomb 8½" X 11", 1956, (Vallauris, France)	9
5- Lavandière; huile sur carton 18" X 24", 1956, (Vallauris, France). .10	
6- Chat jouant avec une balle de laine; huile sur carton 18" X 24", 1956, (Vallauris, France)	11
7- Souche; encre 4" X 6", 1957, (Québec)	13
8- Abstraction; gouache sur carton 18" X 24", 1956, (Vallauris). . . .14	
9- Souche; huile sur massonite, 48" X 96", 1957, (Québec)	15
10- Jet; acrylique sur toile, 15" X 18", 1967, (Chicoutimi)	17
11- Module; acrylique sur contre-plaqué, 15" X 30", 1967, (Chicoutimi). .18	
12- Modules; acrylique sur contre-plaqué, 25" X 48", 1967, (Chicoutimi, Qué.)	19
13- Cantate; acrylique sur toile, 24" X 30", 1969, (Chicoutimi) 21	
14- Equus; acrylique sur toile, 48" X 48", 1969, (Chicoutimi) 22	
15- Floraison; huile sur toile, 60" X 84", 1974, (Montréal) 24	
16- Plante Cosmique; huile sur toile, 60" X 84", 1974, (Montréal) . . . 25	
17- Epanouissement; huile sur toile, 60" X 72", 1974, (Montréal) . . . 26	
18- Un Instant à Chitchen Itza, Mexique; huile sur toile, 98" X 132", 1974-75, (Montréal)	30

SUMMARY

L'IMAGE TEMPORELLE

Changes continually manifested through my aesthetic experience in spatial contexts, the fragmentation of vision, gesture, spatial dynamic, expression, space - time - image; the momentary image. Continuity within change is a persistent factor of approach during the course of my evolution.

Each new interpretation demonstrates both its infinite fecundity and the limits of its physical existence. This is why the painting is continually a new.

SOMMAIRE

HENRI MONGRAIN

L'IMAGE TEMPORELLE

Les changements qui se sont manifestés avec continuité à travers mes expériences esthétiques dans le climat spatial, la fragmentation de la vision, le geste, la dynamique de l'espace, l'expression, l'espace - temps - image, l'image temporelle, la persistance, est un facteur de persistance dans mes démarches au cours de mon évolution.

Chaque interprétation nouvelle fait apparaître à la fois sa fécondité infinie et les limites de sa présentation actuelle. C'est pourquoi il faut sans cesse recommencer le tableau.



Henri Mongrain

L'image temporelle
thèse de maîtrise

DE LA FACULTÉ des beaux-arts
UNIVERSITÉ CONCORDIA . Montréal



CHAPITRE I

LE CLIMAT SPATIAL

C'est à partir de 1946 que j'ai commencé à peindre dans mes moments de loisirs, je parcourais le vieux quartier de Trois-Rivières et la campagne environnante pour y peindre sur le vif les vieilles demeures québécoises. J'essayais de saisir des fragments de réalité, de la lumière sur le crépi et la pierre que le temps avait marqué.

L'idée de peindre de vieilles demeures ne m'est pas venue par hasard, elle est née de cet attachement à la terre et la tradition culturelle. Issu d'un milieu terrien, ce besoin d'un contact direct, constant, avec la réalité pour pouvoir construire sa vision, à travers toutes les notes, les dessins, les aquarelles, dans un dialogue constant entre le ciel et la terre et des éléments qui la composent m'a amené à appréhender la réalité autrement, la réalité devenant de plus en plus multiple.

Au début, je voyais un ensemble de choses, mais je ne voyais rien, ou plutôt, je voyais comme tout le monde. Ce qu'il fallait, c'était une longue observation méditative, crayon en main, et au bout d'un certain temps, je m'apercevais que les choses commençaient à avoir une autre vérité. La réalité apparaissait beaucoup plus complexe, et beaucoup plus vraie.

Je poursuivais en somme un lent cheminement vers une réalité inconnue. Ce

désir de saisir la réalité se manifesta peut-être davantage dans ce premier portrait de vieillard que je fis à l'âge de quinze ans. Ce personnage que j'ai essayé de travailler avec le plus d'exactitude possible, m'a fait ressentir une sorte de désir de saisir davantage la réalité, et par la même occasion, une autre manière de concevoir l'espace, cela revenait à dire que la tête était plus importante que le fond qui paraissait s'étendre sous la figure au-delà du contour qui limitait celle-ci par un effet de localisation subjective.

Ce portrait était pour moi un défi pour rendre vraisemblable une réalité en profondeur. Il fallait que je réussisse à exprimer cette haute silhouette, dans une lumière bleutée qui tombait à la verticale, ne laissant porter que peu d'ombre. Son visage buriné par le travail de la terre, dans lequel seul ses yeux portaient loin, au-delà de lui, à travers lui, contemplant l'horizon. Tout le poids d'un passé était inscrit dans ce masque bon et hautain.

Tous ces éléments perçus petit-à-petit commençaient à donner naissance à une articulation interne pour atteindre son point culminant, l'espace spatial.

L'importance de la structure de la surface, et le caractère significatif de l'isolement du personnage de l'avant-plan ainsi que son caractère massif par rapport au fond, et par l'action du fond sur la figure, conférait à celui-ci sous l'action de la lumière, un caractère symbolique.



1-Portrait de Monsieur Napoléon Veillette.

-Gouache 18" X 24", 1950, (Hervey-Jonotien, Québec).

FRAGMENTATION DE LA VISION

C'est pendant mes premières années d'apprentissage à l'École des Beaux-Arts de Québec que j'ai ressenti le besoin d'accumuler ce que je voyais et ce que je ressentais: non pas en vue d'une toile, mais simplement pour comprendre ce qui se passait. Et c'est à ce moment-là que je fis mon premier contact avec la peinture moderne. Ma première réaction a été de me précipiter vers Cézanne, Gauguin et Van Gogh. J'allais vers les œuvres qui m'émuvaient par leur rigueur et leur sensualisme dynamique. Cela me donnait beaucoup à penser et m'apparaissait comme un phénomène. Je traduisais tout en symboles. Ma pensée travaillait, et pourtant c'était le choc à la vue des Picasso de l'époque de Guernica qui m'a profondément touché et bouleversé par ce message. C'était l'intensité de l'émotion ressentie et du drame, c'était tout ce contenu extraordinaire qui permettait à la forme de trouver sa plus grande expression. Le contenu et la forme ne constituaient qu'un tout inséparable, et ce tout était révolutionnaire. J'allais vers les choses qui éveillaient quelque chose en moi, vers les idées vivantes, et non vers les clichés de tout le monde. Les livres et les Musées étaient mon Université. Je cherchais ce qui était passionnant. J'allais spontanément vers tout ce qui me semblait un ferment de vie où j'allais puiser. Je participais, j'étais affamé de tout ce qui m'intéressait, c'était la contradiction entre les choses. Cette soif de tout connaître et de vivre, il fallait que ce soit hors du Québec, dans un lieu où je pouvais puiser sans contrainte et sans limite.

La France était le lieu tout désigné où le climat artistique était en pleine

effervescence. A Paris, je parcourais les Galeries et les Musées à la découverte d'une réalité vivante. Je voulais connaître. Je voulais devenir peintre et non pas trouver des idées originales pour le devenir. La seule chose dont je rêvais était de vivre en ayant rien d'autre à faire que peindre.

Pour cela, il me fallait le soleil et un espace chargé de vie pour pouvoir y puiser mon inspiration. C'est à Vallauris que j'allais toucher matériellement l'idée de l'espace qui plonge dans la réalité, l'espace mouvant des palmeraies et des oliviers, dans le calme et dans la chaleur, que j'ai commencé à sentir le vécu et réellement cerner la réalité, à la regarder, à m'exalter, à essayer de la faire vivre sous ma main. J'ai commencé à percevoir le mouvement des choses, à me sentir vivre réellement dans une sorte de conscience de la nature dans une très grande liberté, car plus je regardais, plus j'étais moi-même, plus je me laissais m'exprimer librement, plus ce que je faisais commençait à être vivant. A partir de ce moment, je me suis senti heureux. Je partais tôt le matin, parcourant les environs à la recherche du spectacle. Mon regard se promenait sur cette végétation luxuriante, étagée en gradins à flanc de colline. Mon oeil courait sur ces arbres en tentant de saisir par des gestes vifs et rapides sur sa feuille le mouvement, par toutes ces courbes, ces saillies de volumes violents, ces découpages suraigus, des collines dans un ciel lumineux. Ces formes qui s'agitaient vers mon oeil se traduisaient dans mes dessins en notations extraordinairement rapides. C'était dans mon oeil une succession d'instantes. Dans cette précipitation de ces volumes, de ces pleins et de tous ces vides vers mon oeil, se posait le problème de les faire à la fois vivre et coexister, dans de grandes compositions réalisées



2 - "Chèvre", mine de plomb, 8 1/2" X 11".

-Vallauris, 1956



3- "Œuvre", mine de plomb, 8^{1/2} x 11".

-Vallauris, 1936.

8-

dans des couleurs très vives. En aucun moment il ne s'agissait de "décomposer" le sujet, mais bien de le composer en saisissant cette vélocité des notations contenues dans mes dessins. Dans ces notations très vives de mes personnages pris sur le vif s'appuyaient sur certains points qui n'étaient pas dus au hasard. Il y avait une sorte de rencontre de lignes, de points, d'éclats. Ces articulations rapides du mouvement se déplaçaient sans cesse et allaient aboutir à me donner une sorte de totalité. Par une dialectique, entre les vides et les pleins, avec le vide qui devient plein par rapport à un autre vide, avec cette pression qu'il faisait sur les éléments pour arriver à en exprimer la fragmentation de la vision, là, il s'est passé quelque chose en moi.

Ce va-et-vient constant de la projection à la découverte a servi à définir l'imaginaire par la mise en relief d'une réalité préexistante en une réalité qui se transforme en des formes les plus diverses. Dans le tableau de la Lavandière, j'ai surimposé le souvenir des légendes québécoises imprégnées de diableries à cette vieille paysanne toute courbée au regard diabolique, au physique hérissé, sauvage, osseux. Je me trouvais là, brusquement, devant une sorte de squelette de la nature.

LE GESTE

Ma deuxième expérience dans ce domaine a été, La Souche, que je fis à mon retour au Québec. Ce sujet saisi au hasard d'un voyage au Saguenay me plaçait brusquement en face de sensations perçues l'année précédente à Vallauris. C'était une aventure extrêmement troublante pour moi. J'arrivais du calme de Vallauris, et de cette espèce d'irréalité des lumières dans une nature nouvelle. Je me trouvais brusquement planté dans une nature sauvage aux vastes



4- -"Mlle Blanc et son chat", mine de plomb, 8½ X 11.

-Vallauris, 1956.



5- "Lavandière", huile sur carton, 18" X 24".

- Vallauris, France, 1956.



6- "Chat jouant avec une balle de laine",

Huile sur carton, 18" X 24".

- Vallauris, France, 1956.

espaces, avec une végétation majestueuse, des souches qui ont une musculature tordue, aux racines puissantes qui ressemblent à des bras d'homme, cette présence torturée presque humaine. La Souche comme le portrait de la Lavandière était la mise en oeuvre des souvenirs fantasques d'enfant, c'était aussi l'expérience de Vallauris traduit par le rêve et le mythe dévoilé sous un réel donné, "naturel" et localisé dans le temporel.

Pour arriver à penser autour de tout cela, à saisir tout cela, il me fallait chercher les points d'articulation qui s'animent par des affirmations à outrance, et la nécessité de donner une vitalité à toute la surface, en une sorte de lien entre toutes les formes qui éclataient par des mouvements issus de leur propre dynamique que je cherchais à fixer l'éphémère par le geste. Je cherchais à atteindre à une signification amplifiée par le rayonnement né du geste et la sensation de temps que les formes ajoutent à celles d'espace. J'ai ressenti la projection de cette forme de l'intérieur à l'extérieur en créant une rupture avec le fond. Cette forme individuelle libérée de l'espace éliminait toute intervention subjective et libérait l'objet de sa relativité et le fixait.

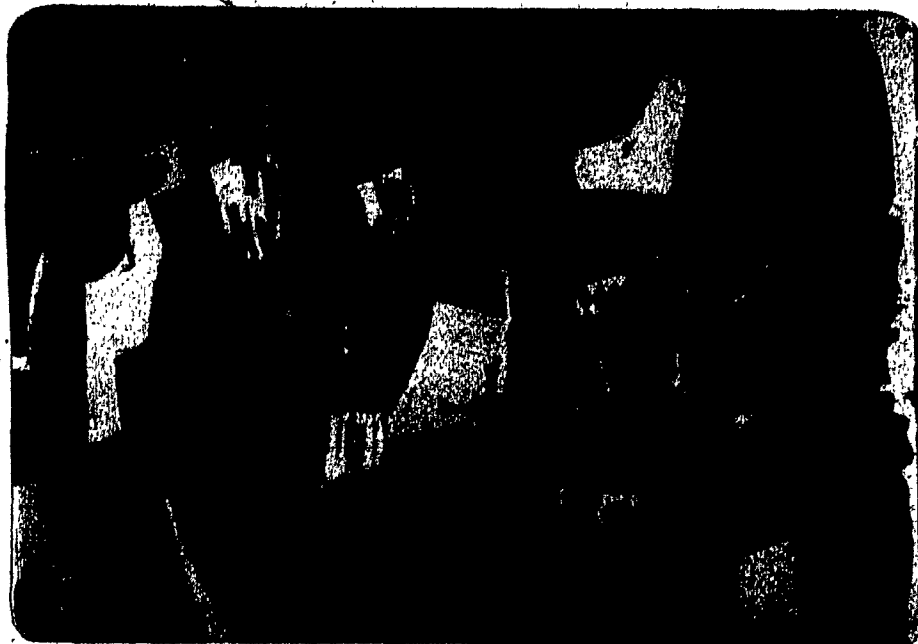
Ce vide créé autour du sujet indiquait la disparition prochaine des figures donc un avenir pressenti. La vision des côtes du Labrador qui apparaissaient comme une muraille sombre sous un ciel nuageux, aux épinettes frêles et rabougris, parsemés dans cet immense étendu, je voyais surgir les arbres au sommet des montagnes comme des signes se mouvant dans l'espace et j'extrayais ces signes de ce spectacle dantesque. Je l'ai senti, je l'ai voulu, je l'ai pensé plastiquement, d'une manière sensorielle, pour contenir le maximum de



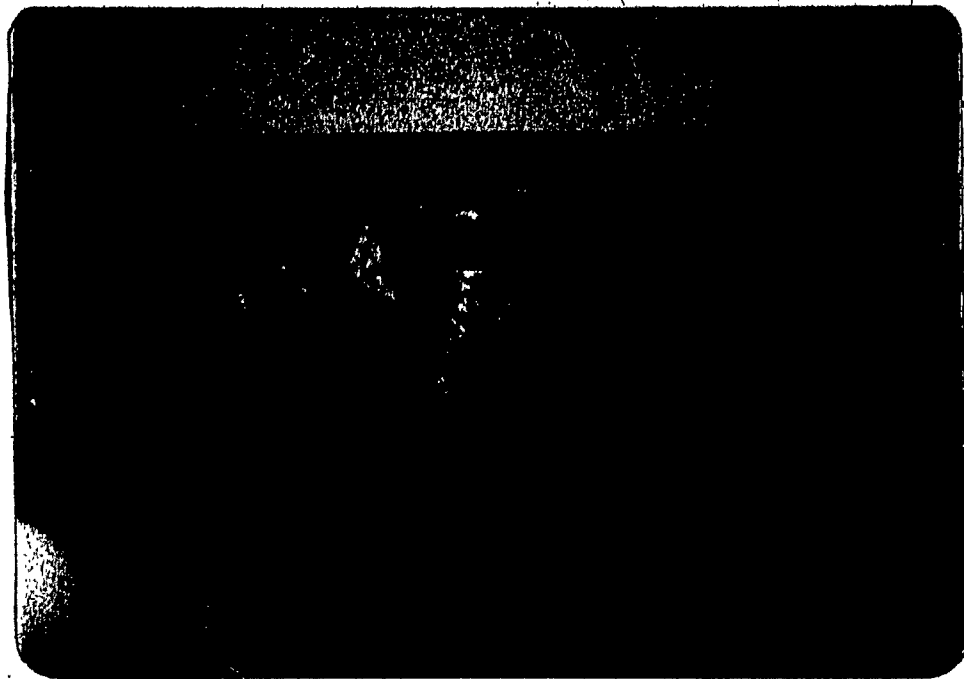
Henri G2

7- "Bouche", oncre 4" x 6".

- Québec, 1957.



- 8 "Abstraction", gouache sur carton, 18" X 24".
- Vallauris, France, 1956.



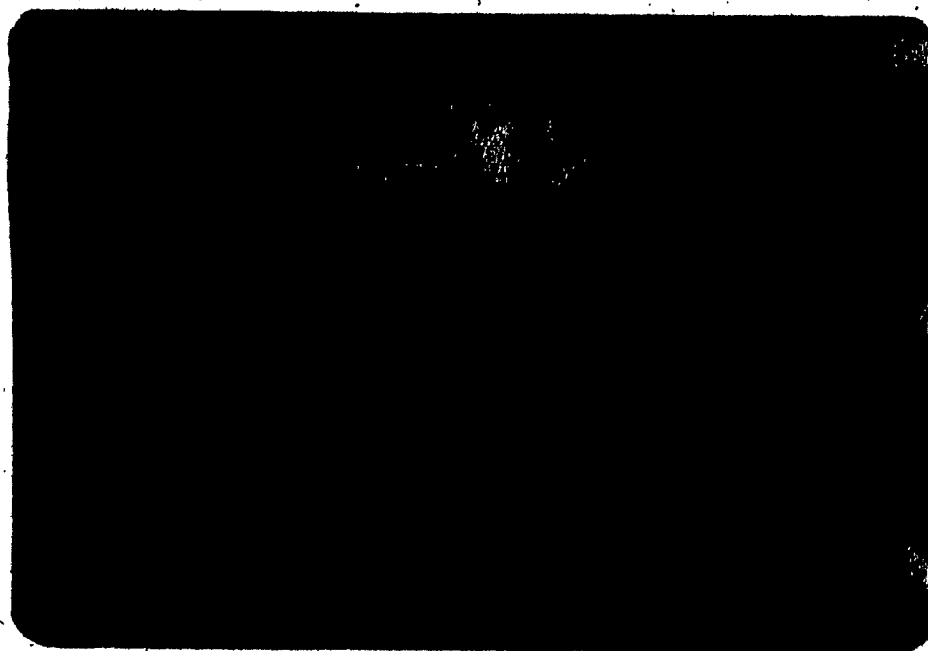
-9- "Souche", huile sur masonite, 48" X 96".

- Québec, 1957.

signification dans le signe. En introduisant dans mes tableaux le vide dans l'arrière-plan de ces signes, je concevais une nouvelle manière de construire un tableau mais, encore et bien davantage, une conception personnelle du temps puisque ces vides indiquaient la disparition prochaine des figures pour ne laisser subsister que la trace du signe qui, d'ailleurs, tendaient à se dissoudre désormais pour n'exister que par l'écho de ses résonances. Dans cet espace s'organisaient des couleurs qui ne suggéraient pas des objets, pas même des formes, mais plutôt des mouvements issus de leur propre dynamisme. Ces couleurs traduisaient l'éphémère qui retient la trace de l'acte dans l'instant de la création et qui compose sa densité dans l'espace sans donner naissance à un volume perçu dans le déroulement du temps et sans fixer le mouvement dans l'immobilité pour créer une impression d'espace en vibration. Pour moi, cela transformait donc complètement la conception et la nature de l'espace en dispersant harmonieusement ou violemment des signes et des couleurs sur un fond ou sur le fond de la toile. Tantôt cette impression décuplait, tantôt elle multipliait des fragments de réalité pour arriver à une sorte de naturalisme abstrait. Il s'agissait d'une respiration animée de tout ce qui constituait le thème sur toute la toile.

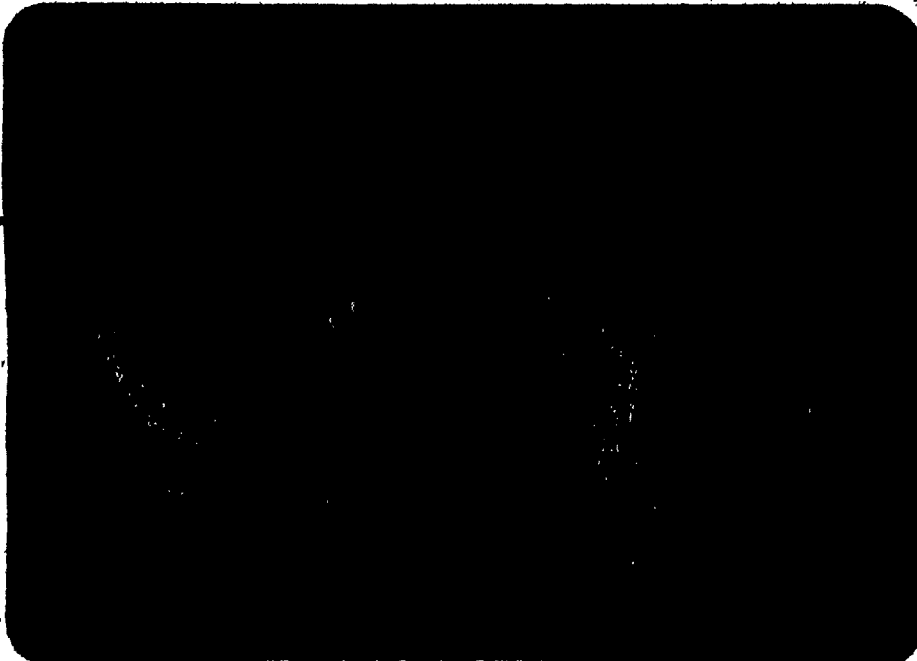
LA DYNAMIQUE DE L'ESPACE

La forme demeurait constante de tableau en tableau mais en même temps elle craquait et se transformait complètement pour finalement se résorber graduellement vers le centre du tableau c'est-à-dire, qu'il y avait constance dans les ruptures. La récurrence de ces formes m'obligeait à trouver une autre



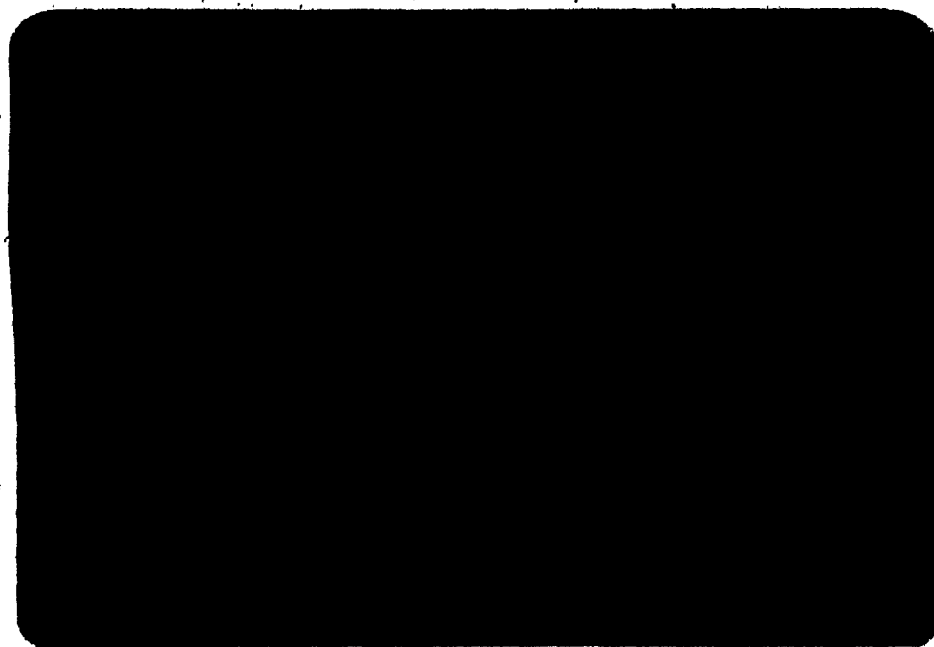
10- "Jet", acrylique sur toile, 15" X 18".

-Chicoutimi, Québec, 1967.



11- "Modules", acrylique sur contre-plaqué, 15" X 30".

- Chicoutimi, Québec, 1967.



19- "Modules", acrylique sur contre-plaqué, 25" X 48".

- Chicoutimi, Québec, 1967.

palette dans une nouvelle forme. Je me tournai vers une conception dont je sentais inconsciemment qu'elle portait pour moi des vérités nouvelles à découvrir. Dans cette gamme renouvelée des moyens que m'offraient les expériences antérieures, je me consacrai à une démarche de synthèse en agissant rationnellement sur la sensibilité rétinienne dont le problème essentiel était le conditionnement du spectateur. En cherchant à réaliser des conditionnements optiques de synthèse en dehors du cadre, j'ai utilisé le polygone comme module de conditionnement dynamique aux possibilités multiples, permettant ainsi la participation du spectateur à l'animation personnelle vis-à-vis de l'œuvre. La mise en présence d'éléments contrastants et la récurrence d'éléments semblables et dissemblables dans le contenu m'ont engagé dans une nouvelle dynamique de l'espace pictural hors du cadre traditionnel, en utilisant des formes autonomes se mouvant dans l'espace.

L'EXPRESSION

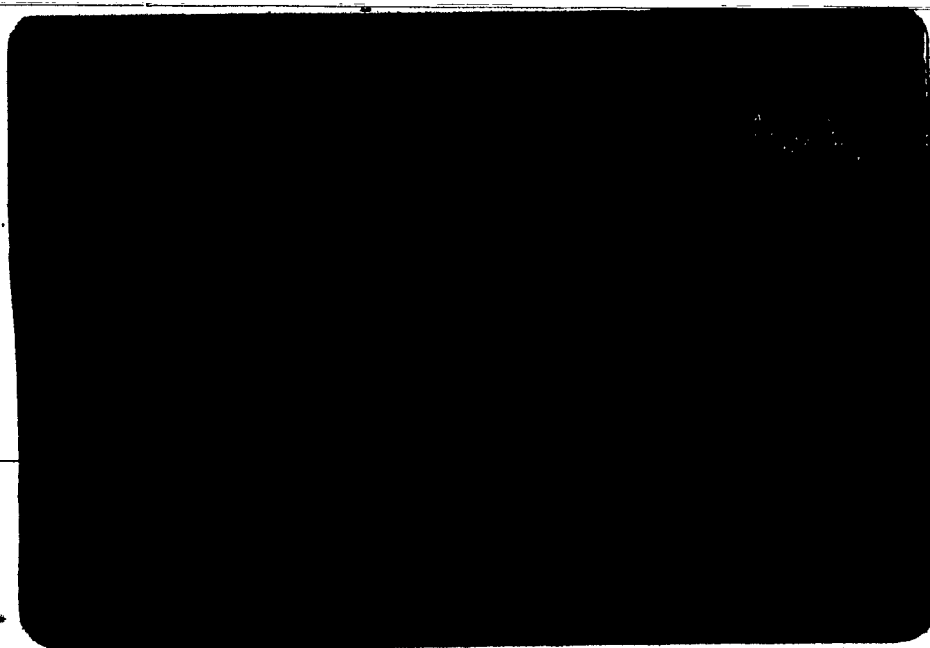
Dans un effort forcé d'exprimer mes thèmes obsessionnels et dramatiques, de créer globalement, passionnément, violemment, non seulement par les accents de la couleur, mais encore par la monumentalité de la forme par la violence et l'acuité du graphisme. J'exprimais mon moi profond, mes angoisses, ma vision presque hallucinée du monde et de l'homme solitaire menacé et toujours présent.

À partir de 1969, j'avais abandonné le chevalet; la toile posée au sol de mon atelier. Je préférais la position horizontale qui me permettait de faire le tour du tableau, de la considérer sous tous les angles, et surtout de répandre plus facilement sur la toile la couleur venant directement du pot.



-13- "Cantate", acrylique sur toile, 24" X 30".

- Chicoutimi, Québec, 1969.



-14- "Ecoule", acrylique sur toile, 48" X 48".

- Chicoutimi, Québec, 1969.

Ma matière était l'acrylique, plus visqueuse que l'huile, elle était particulièrement apte à exprimer la vitesse du tracé. Ainsi, à l'aide de brosses, de pinceaux ou de couteaux, et surtout par le dripping, naissaient des mondes de trajectoires complexes, sinuusement poursuivis ou brusquement éclatés, violents ou effacés, fulgurants ou persévérants et liés dans un formidable désordre ordonné qui pourrait être celui du cosmos. Parfois, à ces structures se mêlaient sur la toile des signes qui semblaient une réminiscence de Vallauris dans les dessins de Chèvre 1956, et de La Souche 1957. Cependant, je pressentais dans ces tourbillons la genèse d'un espace nouveau.

Ce processus de projection exprimait bien ce passage en la nature, de la nature au tableau. Tout d'abord, ce sentiment de sympathie pour les choses et leur mouvement dans les toiles que j'ai composées à Vallauris (1956), l'objet cessant d'être objet qui s'est intériorisé et traduit en atmosphère dans Jet (1967), ensuite celui de la découverte des formes essentielles dans un fond détaché pour que l'extériorité, l'étrangeté des choses donnent naissance à l'impression primordiale, originale et soient mises en évidence dans Cantate et Ecume (1969).

ESPACE - TEMPS - IMAGE

C'est au Mexique, en 1973, que je pris contact avec les civilisations préhispaniques qui ont produit une tradition artistique cohérente, d'une sensibilité créatrice, toujours vivace et reflétant avec un réalisme profond le monde et la race dont ils proviennent, les puissants modèles de la statuaire aztèque, olmèque et maya se retrouvaient au milieu d'une architecture enveloppée de plantes tropicales et des animaux qui avaient également servi de motifs à ces sculptures. Grâce à ce tête-à-tête quotidien avec le milieu et le fabu-



-15- "Floraison", Huile sur toile, 60" X 84".

- Montréal, Québec, 1974.



16- "Plante cosmique", huile sur toile, 60" X 84".

- Montréal, Québec, 1974.



-17- "Epanouissement", huile sur toile, 60" X 72".

- Montréal, Québec, 1974.

leur héritage des cultures préhispaniques, ma sensibilité remonta jusqu'aux sources les plus lointaines du génie mexicain. Il s'agissait de plonger dans les profondeurs du passé mexicain pour rechercher l'essence de l'âme mexicaine dans les formes anciennes de la plastique précolombienne et populaire. Cette excitation émotive exerça sur moi un changement et stimulant décisif et une prise de conscience de la relation espace - temps - image. Je cherchais alors à dépasser la subjectivité pour traduire le déploiement des virtualités génératrices, dont la tension latente soutenait et laissait se découper le jeu des apparences, et je prenais progressivement conscience d'une expérience humaine et artistique antérieurement confuse et ramenée au sentiment du vécu, et c'est dans la mesure où l'imaginaire rencontrait la vérité du tableau que je voyais plus précisément la relation espace - temps - image et reliait cette image à d'autres et en faisait le symbole de ces images nouvelles; cette reprise en un acte d'unification du moi, de relations, de conduites primitivement séparées à travers les découvertes contingentes aux formes organiques de La Lavandière, et de La Souche, sont confrontées à une première ébauche de thème et se remaniaient sans cesse, de telle sorte que ces découvertes s'y trouvaient justifiées: ainsi se constituait l'unité du thème.

L'IMAGE TEMPORELLE

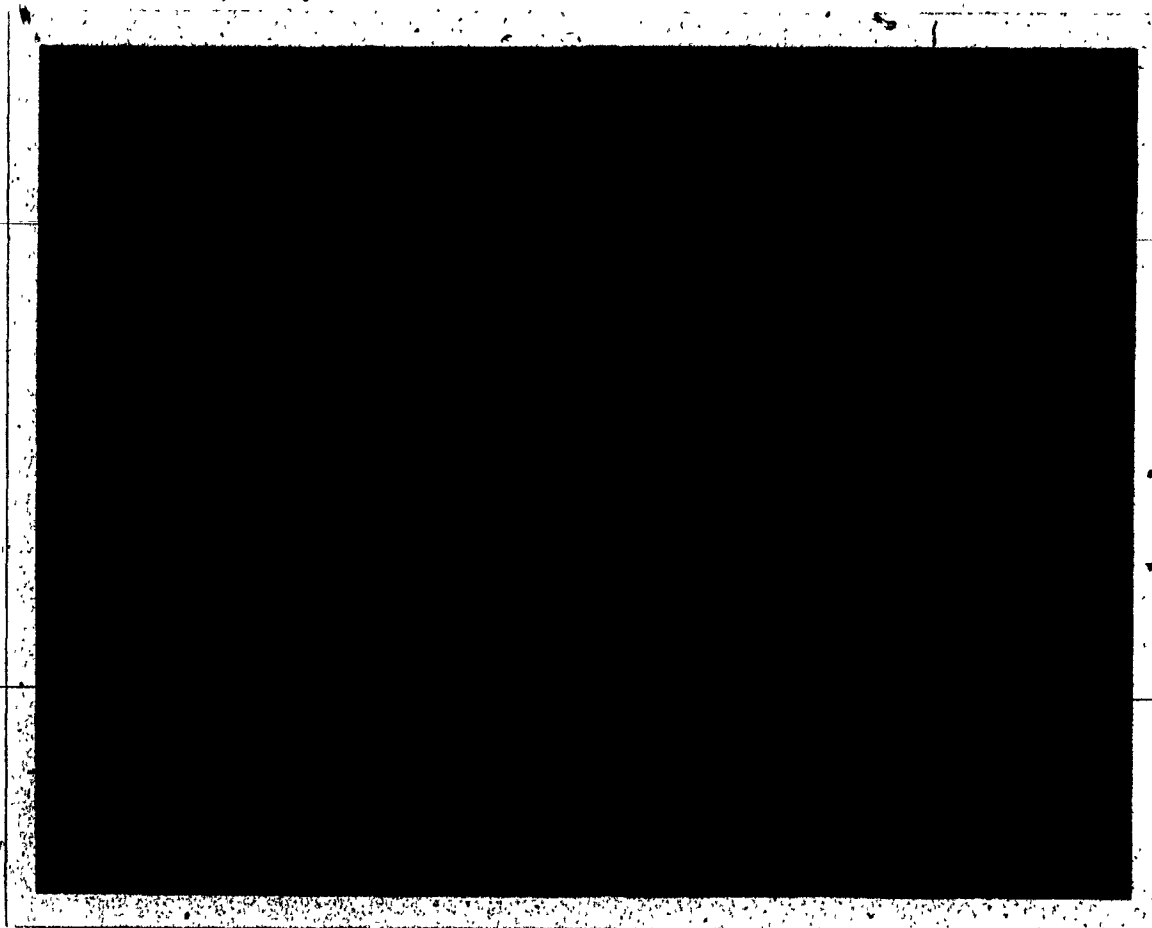
Je cherchais sans cesse la vérité et la trouvais dans les rapports entre les choses. Je regardais un peu comme un sculpteur. Je partais de l'intérieur de l'objet pour arriver à l'extérieur. C'est pour cela que dans La Souche, le contour fuyait, et son contour était mouvant. Il allait se perdre avec l'espace, en faisant mouvoir les volumes.

Dans Végétation Tropicale, l'espace est un espace coloré baigné dans une sorte

de mouvance de la lumière sur les formes végétales. Il y a eu rupture de tableau en tableau mais il y a cheminement dans un thème. Mon esprit cherchait toujours la connaissance qui me manquait, et peu à peu, j'apprenais à chercher cette connaissance des formes imaginaires mais dans une réalité saisie dans sa version photographique non plus seulement dans une imitation de l'objet saisi, mais le rendre encore avec plus d'acuité dans un donné instantané qui s'analyse (se temporalise) en fait, plus l'avènement d'un nouveau sens de la réalité dans une sorte d'espace mental où se déroulent les choses en une notion de temps (présent, passé, avenir). Il fallait tout appréhender à la fois, et rechercher l'intégration la plus riche qui provoque les conflits les plus profonds; entre les sentiments qui guident vers le symbole et le désir de saisir le réel en sa structure intime, entre la tendance à reconnaître à l'objet son indépendance et la conviction qu'il est fait d'un flux de formes, entre l'aspiration de la création et la reconnaissance de formes irréductibles d'un infini de sensations. En faisant oublier le temps, tellement qu'elle est vie accordée, vie occupée -- la plénitude de la vie faisant oublier qu'on est dans une durée -- cela devenait un seul moment, une simultanéité, et ainsi en cela le temps faisait un avec l'espace et l'image. Dans cette scène qui apparaît sur la toile, qui est situé dans le temps, l'œil parcourt la toile et est saisi par la vision d'un tout dans un apparent temporalisé.

En traduisant le "lieu" où tout se déroule comme un événement vécu, c'est tout le possible de l'existence qui est enfin matérialisé. L'espace est devant et autour de moi et toujours un espace limitant, il est circonscrit par rapport à un centre (moi) qui lui donne corps et sens. Ainsi la toile est un champ clos situé devant moi et autour de moi qui se dégage d'un fond vague.

que j'oublie. Le temps, par contre, est le mouvement qui me fait parcourir un projet d'existence. Il est en moi, il est moi-même comme révélateur d'un parcours qualitatif (intérieur). Si le temps est toujours conçu comme un mouvement qui ne s'arrête pas, il ne contient en lui, dans la mesure où il est qualitativement parfait. Le temps n'est conçu que comme une durée qui peut toujours aller plus loin, et cette perte, cette fuite temporelle ne peut se récupérer que dans un moment d'exaltation, un moment structuré, comme l'est une musique. La durée qui entoure ces moments forts nous semble un vide, un négatif et seule la plénitude de certains instantanés entre le vide et le plein peut y donner un sens. Il ne semble plus y avoir de lieu ou de mesure. Tout est image.



18. "Un instant à Chitchén Itza", Mexique.

- Huile sur toile, 98" X 132".

Montréal, Québec, 1974-1975.

CONCLUSION

LA PERSISTANCE

Cette recherche d'une fusion avec la réalité est persistante chez moi. Avant la dernière toile, il y avait eu le Portrait de M. Napoléon Veillette, et dans les deux cas, la démarche est la même.

La persistance des images apparaît comme la révélation du moyen privilégié d'exprimer une valeur essentielle: la réalité authentique, pour moi, d'un moi. Le sens de cette réalité ne peut s'épuiser d'un seul coup et elle demeure toujours en de ça de ce qui devrait être révélé dans l'oeuvre. Chaque interprétation nouvelle fait apparaître à la fois sa fécondité infinie et les limites de sa présentation actuelle. C'est pourquoi il faut sans cesse recommencer le tableau.

Le tableau, comme le geste, ne se renouvelle qu'en se répétant.

BIBLIOGRAPHIE

DE KEYSER, EUGENIE; Art et mesure de l'espace,
Editions Dessart, Bruxelles, 1970.
238 pages

MALRIEU, PHILIPPE; La construction de l'imaginaire,
Edition Dessart, Bruxelles, 1967.
244 pages

BECHTLE, ROBERT; Opus international, #44/45, juin 1973,
Edition Georges Fall, Paris.
124 pages